

Cabildos abiertos y fiestas andinas

Dos aplicaciones del análisis performativo para el estudio de los fenómenos sociales latinoamericanos*

ANDRÉS BISSO**
Y MARTÍN SESSA***

Resumen

Este artículo evalúa la utilidad del concepto performance para el estudio de distintos fenómenos sociales latinoamericanos. Tras realizar una descripción de su génesis y desarrollo se aplica este enfoque sobre dos áreas específicas de investigación: la musicología (mediante el análisis de melodías pertenecientes a la música andina, en distintas ocasiones de ejecución) y la historia política argentina (abordando un caso de movilización y representación política: el Cabildo Abierto de Acción Argentina). La convergencia en el uso del concepto señala de manifiesto recurrencias significativas en la construcción de hechos sociales, que difícilmente podrían apreciarse desde otro tipo de aproximaciones metodológicas.

Palabras clave: performance, música andina, historia política, Argentina

Abstract

This article evaluates the utility of the concept of performance to study different Latin American social phenomena. After giving a description of the genesis and development of the concept, the article applies this approach on two specific research areas: musicology (by analyzing some melodies which belong to Andean music on different performance situations) and Argentinean political history (by studying a case of political mobilization and representation: the Cabildo Abierto of Acción Argentina). The convergence in the use of the concept of performance lets us see remarkable recurrences in the construction of social facts, which would be hardly appreciated from other kinds of methodological approaches.

Key words: performance, Andean music, political history, Argentina

Introducción: los campos de los estudios de la performance

El concepto de *performance*, formulado en el campo de la lingüística y la filosofía del lenguaje ordinario, por John L. Austin (1962) con la expresión *performative utterances*, en sus conferencias de la Universidad de Harvard en 1955, ha sido utilizado por investigadores de ciencias sociales y del área artística desde la década de 1970.****

Durante esa década comenzaron a constituirse, sobre todo en la Universidad de Nueva York, los campos de los estudios de la *performance*, a partir de confluencias metodológicas entre investigadores de distintas disciplinas.

* Artículo recibido el 07/04/05 y aceptado el 22/08/05.

** Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet); Departamento de Historia de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP); andresbisso@yahoo.com.ar

*** Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata; martin sessa@yahoo.com.ar

**** Este artículo ha sido posible a partir de los resultados obtenidos en las investigaciones individuales, desarrolladas en torno a los proyectos "Utilización y transformación de materiales musicales provenientes de las músicas tradicionales del área

Artistas, antropólogos y sociólogos que utilizaban regularmente este concepto se vieron en la necesidad de organizar el paradigma de “como performance” en tanto construcción teórica y espacio académico, lo cual comenzó a hacerse, en gran medida, mediante actividades realizadas por parte del Departamento Graduado de Drama de la Universidad de Nueva York. Dicho departamento ofreció en 1979 el primer curso de Teoría de la Performance, en el que participaron como invitados importantes profesionales de las disciplinas mencionadas, como Erving Goffman, Victor Turner y Jerzy Grotowski. El director de teatro Richard Schechner fue uno de los principales impulsores de estas actividades, así como también uno de los teóricos más destacados para la definición del concepto de performance.

Las conferencias y los cursos de Schechner y otros directores de teatro de la Universidad de Nueva York provocaron un notable giro en la metodología de enseñanza de las artes dramáticas en esa universidad, al punto que en 1980 el Departamento de Drama replanteó sus objetivos y cambió su nombre por el de Departamento de Estudios de la Performance, constituyéndose así en el primer espacio académico dedicado específicamente a estos estudios.

La importancia de estas investigaciones en Estados Unidos aumentó en la década de 1980, con el trabajo de Turner y Schechner, y se difundió a otros países con la creación de asociaciones profesionales y la realización de conferencias y publicaciones específicas. Finalmente, en los últimos años, el concepto de performance ha adquirido una amplia difusión en el campo académico y extiende sus límites para dar cuenta de aspectos antes ignorados en los estudios humanísticos.

Nos interesa señalar el origen interdisciplinario de este campo de estudios, pues este artículo se propone poner a prueba la utilidad metodológica del concepto de performance en problemas de la música y la historia latinoamericanas, que abordamos en el marco del desarrollo de proyectos de investigación específicos de cada disciplina. Por lo tanto, señalaremos en primer lugar los sentidos en que el término performance ha sido utilizado por algunos de sus principales teóricos. Cabe aclarar que la interdisciplinariedad y la dinámica permanente en la construcción tanto del concepto como del campo de estudio, defendidas por éstos, son consideradas rasgos que promueven la fecundidad de las disciplinas académicas. Schechner sostiene:

Los estudios de performance son “inter” –en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales– y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La “pureza” no constituye un valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folclore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y performatividad, etc.; con el tiempo, se añadirán nuevas intersecciones y se abandonarán las que resulten anticuadas. Las disciplinas académicas resultan más activas en esos cruces que cambian constantemente (Schechner, 2000: 19).

También Taylor valora positivamente la complejidad y la dificultad de definir el término performance; en su novedad ve la posibilidad de desprenderse de las connotaciones de otros términos con usos semejantes pero con mayor carga histórica, y señala la imposibilidad de traducirlo como indicio de los problemas y diferencias interculturales que pretenden ser abordadas con este concepto (Taylor, 2002).

Sin asumir necesariamente los mismos supuestos epistemológicos de los autores citados, y más allá de los debates entre modernidad y posmodernidad, ligados a la discusión en torno al “giro lingüístico” al que este concepto puede haber quedado adherido, hemos optado por la posibilidad de adaptar las consideraciones teóricas a las necesidades específicas de nuestras disciplinas, y de rastrear en ellas otros usos del término performance en la misma línea o desde perspectivas diferentes, intentando aplicar aquella originalidad analítica que el derrotero del concepto ha propiciado en estos últimos años.

El concepto de *performance*

Es preciso comenzar haciendo una distinción entre lo que es performance y lo que puede ser estudiado como tal, o, podríamos decir, entre performance como categoría ontológica y como categoría epistemológica. Al respecto, Taylor señala:

Performance, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance, incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos

andina en producciones musicales integradas al mercado discográfico”, llevado a cabo por el profesor Martín Sessa, dirigido por la licenciada Mónica Caballero y codirigido por el profesor Sergio Balderrábano y “*Acción Argentina*: las estrategias de movilización del antifascismo argentino de clave liberal-socialista en torno a la Segunda Guerra Mundial”, emprendido por el doctor Andrés Bisso, dirigido por el doctor Alfredo Raúl Pucciarelli y codirigido por el doctor Aníbal Omar Viguera. Las citas de los textos en inglés son traducciones de los autores.

teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de “evento”. Para constituirlos en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento –una danza determinada o una protesta política tienen un principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica.

En otro plano, performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología (Taylor, 2002).

Si bien Victor Turner ha efectuado una distinción general entre las performances sociales y las culturales (incluyendo dimensiones estéticas y escenográficas), reconoce que habiendo varios tipos y géneros dentro de estas dos grandes clases, “cada una tiene su propio estilo, metas, entelequia, retórica, patrón de desarrollo y roles característicos” (Turner, 1992: 81-82).

En el marco de esta diversidad, los estudios sobre performance abarcan géneros estéticos como el teatro, la danza y la música, pero no se limitan a ellos. La filiación teatral de los estudios performativos ha generado en ocasiones una identificación estrecha entre actuación escénica y performance. Sin embargo, Taylor señala que cuando se utilizan como sinónimos de performance términos como *teatralidad* o *espectáculo*, se enfatiza el carácter construido de los eventos, perdiéndose uno de los matices más fecundos del concepto: el de señalar el potencial del evento para intervenir activamente en el proceso social (Taylor, 2002). Consideramos que éste es uno de los aspectos más importantes del concepto de performance, en el cual resulta necesario detenerse. Para Turner, la relación entre el proceso sociocultural de la vida cotidiana y las performances:

no es unidireccional y “positiva”, en el sentido en que el género performativo meramente “refleja” o “expresa” el sistema social o la configuración cultural –o en todo caso sus relaciones clave– sino que es recíproca y reflexiva, en el sentido en que la *performance* es a menudo una crítica, directa o velada, de la vida social, de la que surge una evaluación (con enérgicas posibilidades de rechazo) de la manera en que la sociedad maneja la historia (Turner, 1992: 21-22).

Los eventos se constituyen, entonces, en una suerte de metalenguaje que habla acerca del proceso social, y para poder hacerlo se plantean justamente como rupturas o discontinuidades con respecto al flujo continuo de la vida cotidiana. Pero a la vez, Turner señala que, frente al *continuum* de interacción dentro de un grupo de personas:

el *discontinuum* de acción dentro del mismo grupo de gente, culturalmente hecho posible estableciendo momentos y lugares para performances culturales, es igualmente parte del continuo proceso social, la parte en donde esa gente se vuelve consciente, a través de la asistencia y a menudo de la participación en estas performances, de la naturaleza, textura, estilo y significados dados de sus propias vidas como miembros de una comunidad sociocultural (Turner, 1992: 22).

Es importante tomar nota de esta relación dialéctica entre continuidad y discontinuidad dentro del proceso social, que el concepto permite establecer.

La oposición entre vida cotidiana y performance es abordada por Turner a través del concepto de *liminalidad*. Toma este concepto del análisis de procesos rituales en muchas épocas y lugares, realizado por el etnólogo y folclorólogo francés Arnold van Gennep, quien señala que, durante un ritual, algunos miembros del grupo son separados de la vida de todos los días y puestos en una suerte de *limbo*, que no se identifica con un lugar en el que hubieran estado antes, ni con otro en el que vayan a estar después. Este limbo constituye un umbral que separa lo secular de lo sagrado. Para Turner, los géneros performativos tienden a situarse en esta posición liminal, en cierto margen con respecto a la vida cotidiana, y con esta posición está relacionada la capacidad de la performance de intervenir activamente en el proceso social. Pero si bien Turner toma esta idea de la oposición entre lo cotidiano y lo sagrado, también advierte contra la identificación de este último espacio con un ámbito de solemnidad.

Los géneros dominantes de performance en sociedades a todo nivel de escala y complejidad tienden a ser *fenómenos liminales*. Son puestos en acto en espacios y momentos privilegiados, separados de los periodos y áreas reservados para el trabajo, la comida y el sueño. Pueden llamarlos “sagrados” si quieren, con la condición de que se reconozca que hay escenas de juego y experimentación. Las visiones occidentales del ritual han sido influenciadas en gran medida por el puritanismo. De cualquier manera, las performances y sus ubicaciones pueden ser relacionadas con *loops* dentro de una progresión lineal, cuando el flujo social vuelve sobre sí mismo de alguna manera violenta

su propio desarrollo, serpentea, se invierte, tal vez se miente a sí mismo, y pone todo, por así decirlo, en modo subjuntivo, además de en la voz reflexiva. Como el modo subjuntivo de un verbo es usado para expresar suposición, deseo, hipótesis o posibilidad, más que para establecer hechos reales, así la liminalidad y los fenómenos de liminalidad disuelven todos los sistemas reales y de sentido común en sus componentes, y “juegan” con ellos de maneras nunca encontradas en la naturaleza o en la costumbre, al menos al nivel de su percepción directa (Turner, 1992: 25; cursivas en el original).

Entre las analogías expuestas por Turner en el párrafo precedente para describir la relación entre el flujo social cotidiano y la performance tienen especial importancia las que utiliza en relación con el lenguaje, y nos detendremos en primer lugar en la comparación entre la torsión del flujo cotidiano provocada por la liminalidad, y la voz reflexiva. Turner juega con los significados de *reflective* y *reflexive* en otro párrafo que vale la pena citar *in extenso*. Al comentar una afirmación de Milton Singer acerca de la capacidad de las performances de arrojar luz sobre la comunicación de valores culturales y sobre los procesos de cambio social y cultural, señala:

Estaría de acuerdo con esto, pero sólo si se reconociera que las performances culturales no son simples espejos o expresiones de la cultura, o aun de la cultura cambiante, sino que pueden ser ellas mismas agentes activos de cambio, representando el ojo a través del cual la cultura se ve a sí misma y a la pizarra sobre la cual actores creativos bocetan lo que creen que son “diseños de vida” más aptos o interesantes. Como ha escrito Barbara Babcock: “muchas formas culturales son, no tanto *reflective* como *reflexive*”. Aquí la analogía no es con un espejo, sino más bien con un verbo reflexivo “cuyo sujeto y objeto directo se refieren a la misma persona y cosa”. La reflexividad performativa es una condición en la cual un grupo sociocultural, o sus miembros más perceptivos actuando representativamente, giran, vuelven o reflexionan sobre sí mismos, sobre sus relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, roles, estatus, estructuras sociales, normas éticas y legales, y otros componentes socioculturales que componen sus “yoes” [*selves*] públicos. La reflexividad performativa, además, no es un mero *reflejo*, una respuesta rápida, automática o habitual a algún estímulo. Está altamente planificada y es artificial, de la cultura y no de la naturaleza, una obra de arte deliberada y voluntaria (Turner, 1992: 24).

El acento de esta reflexividad no está puesto en señalar el carácter transformador o reproductivo de los eventos, sino en el hecho de que, más que reflejar

meramente la realidad social, constituyen una vuelta de esta realidad sobre sí misma.

A continuación señalaremos las áreas y problemas específicos sobre los que se aplicará el concepto de performance y los aspectos de los mismos que se pretende elucidar a través de esta herramienta metodológica.

Performance, música y política

Después de plantear los aspectos centrales del desarrollo y la definición del concepto de performance intentaremos demostrar empíricamente la utilidad analítica de dicho concepto, al aplicarlo en dos campos que, si bien parecen distanciados por un abismo disciplinario, como son la musicología y la historia política, pueden dar cuenta, mediante un enfoque renovado, de cierta capacidad en común para develar estrategias de análisis de las acciones humanas en sociedad.

La primera aplicación del concepto se inscribe en el campo de la musicología, y se ocupa de la música andina. Bajo esta denominación se engloban distintas prácticas musicales que presentan entre sí continuidades y discontinuidades, de las cuales resulta difícil informar con modelos de análisis musicales que se rehúsan a salir del ámbito de lo sonoro, a los que Nattiez ha denominado *análisis inmanentes* (Nattiez, 1998: 18-19). En este sentido, el enfoque que asumimos es declaradamente no formalista, y sostenemos que las reconfiguraciones y puestas en acto de estructuras sonoras, implicadas en todo evento musical, deben ser analizadas en relación con distintas variables socioculturales.

Se trabajará con este enfoque sobre dos casos puntuales relacionados con situaciones de ejecución musical, los cuales a pesar de ser reconocidos como *música andina*, revelan diferencias que subyacen a esta identificación según los niveles de análisis del hecho musical a los que se atienda. Se examinarán estos casos revisando las propuestas visuales, espaciales y temporales puestas en juego en los eventos musicales y en las ediciones discográficas; también se tomarán en cuenta las reflexiones verbales de los músicos, el público y el periodismo, pero se hará confluir todos estos aspectos en el análisis de lo sonoro, señalando en todo caso convergencias o divergencias entre los distintos planos abordados.

Se espera que el concepto de performance ayude a esclarecer las semejanzas y diferencias entre distintas músicas de la llamada música andina y permita entender los reordenamientos sonoros como uno de los múltiples códigos que se reconfiguran en el marco del modo subjuntivo de la cultura, instaurado por la performance.

Asimismo, la idea de reflexividad nos permitirá entender a la música como interpretación activa tanto de una tradición musical como de una realidad social, y a la vez como un vehículo para actuar sobre ellas.

Además, se tomarán en cuenta otros usos del término *performance* en trabajos musicológicos. No en todos los casos se emplea en el sentido que hemos expuesto aquí, pero siempre se utiliza como un instrumento metodológico para abordar aspectos de la música relacionados con la ejecución y sus contingencias, o, más generalmente, con aquellos aspectos que no pueden ser fijados en una partitura.

La segunda aplicación del concepto de *performance*, inscrita en el área de la historia política, se refiere a la agrupación Acción Argentina, organización creada en junio de 1940 para apoyar el esfuerzo de guerra aliado, la alerta frente a una supuesta penetración nazi en el país y la condena del fraude electoral que se venía llevando a cabo en la política interna. Se analizará el caso del llamado *Cabildo Abierto* de Acción Argentina de 1941, la más importante reunión de movilización política y de congregación de los principales dirigentes de las filiales que la agrupación poseía en todo el país.

La práctica del *Cabildo* será concebida desde su percepción como espectáculo político, en el que se intentaba, por un lado, performativizar ciertos hechos de la historia *patria* argentina y, por el otro, *exhibir* ante propios y extraños la fortaleza de la comunidad política implicada en el acto.

Este caso, a diferencia de los tratados en la primera aplicación, que pretende escapar de una mirada centrada en la notación musical, intentará, por el contrario, basarse principalmente en fuentes escritas para indicar, más allá de los problemas y desafíos que en torno a ellas pudieran surgir, la capacidad de *develar* supuestos y motores de actuación política que permite el lenguaje escrito como fuente de transmisión performativa.

Luego de una búsqueda minuciosa a través de los discursos de los cabildantes y organizadores, y de su reproducción en los diarios y revistas, podremos encontrar ciertos y preciados signos que nos ayuden a des-

baratar la *seriedad* con que fue concebido el acto político en cuestión y a transformar la mirada fundacional con la que los actores participantes concebían su intervención escénica, en una visión descentrada y crítica.

Mediante este análisis, pretendemos develar, a través de “los errores de *performance* y los fenómenos de *hesitación*” (Turner, 1992: 77), los conflictos, crisis y rispideces que buscaban borrarse en una manifestación que, a pesar de su carácter político, evitaba mostrarse como tal y presentarse como una muestra de la “unidad de los argentinos”, en la cual las diferencias pretendían ser canceladas mediante la acción de los *directores* de esa *mise en scène* política.

Según veremos en el desarrollo de las dos aplicaciones, ambas tienen la misma voluntad de resaltar, a través de la lente del *performance*, las diferentes formas de acceso y de registro de las voces, movimientos y discursos encarnados en cada una de las prácticas examinadas.

Las músicas dentro de la música andina

Llamamos *música andina* a una amplia gama de prácticas musicales que se vinculan con la música de las culturas precolombinas que ocupaban el área del imperio incaico. Este trabajo se ocupará precisamente de algunas de las peculiaridades y dificultades que se ponen en evidencia al intentar dar cuenta de esas distintas maneras de vincularse entre sí.

Abordaremos dos ejemplos de música andina marcadamente contrastantes. El primero corresponde a la melodía de la canción “The Sounds of Silence”, ejecutada por la Banda Infantil y Juvenil Sikuris de Santa Bárbara, en Humahuaca¹ en febrero de 2003, durante la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria. El segundo, al huayno “Fiesta potosina”, interpretado por el grupo Markama. Se trata en ambos casos de sikuriadas. El rasgo más sobresaliente de esta práctica musical es el de ejecutar las melodías de manera complementaria: se necesitan dos ejecutantes (denominados sikuris) para tener una escala diatónica completa,

¹ La localidad de Humahuaca se encuentra a 23°12' de latitud sur y 65°21' de longitud oeste, a una altura de 2940 m.s.n.m. en la Quebrada de Humahuaca, la cual se sitúa en la provincia de Jujuy, en el extremo noroeste de la República Argentina. La Quebrada de Humahuaca es un valle de unos 155 kilómetros de longitud, orientado en dirección norte-sur; limita hacia el oeste con el territorio extremadamente árido de la Puna (altiplanicie a más de 3000 m.s.n.m.) y hacia el este con sierras subandinas que descienden abruptamente hacia valles y selvas tropicales. En la Quebrada se desarrolló la cultura de los omaguacas aproximadamente desde 900 d. C., encontrándose evidencias de expansión inca sobre la región desde fines del siglo xv. A la llegada de los españoles existían además núcleos poblacionales de *mitimaes* (sistema incaico de traslado de poblaciones) procedentes de parcialidades Chichas de Bolivia. Humahuaca fue fundada en 1594, y durante el periodo colonial fue un punto especialmente estratégico del Camino Real (asentado en esta región sobre los caminos incaicos), que unía al Río de La Plata con Lima a través de Potosí, dada la circulación natural propiciada por la geografía de la quebrada. En el año 2003 la Quebrada de Humahuaca fue declarada patrimonio cultural y natural de la humanidad por la UNESCO.

ya que el sikus se compone de dos mitades separadas, cada una de las cuales tiene la mitad de las notas de la escala.² Los ejemplos que analizaremos muestran dos casos distintos de apropiación y uso de esta forma de ejecución tradicional, y de otros elementos de la música andina. Atenderemos también a algunas de las estrategias de performance puestas en juego por el grupo Markama.

Las bandas de sikuris prolongan una tradición musical que proviene de tiempos preincaicos. Su conformación, el tipo de instrumentos que ejecutan, las ocasiones en que tocan y sus significaciones culturales tienen una compleja historia que no es posible abordar en el marco de este trabajo. Tampoco podemos extendernos en consideraciones de precisión en cuanto a organología.³ Nos limitaremos a señalar que las bandas que pueden escucharse en Humahuaca en la actualidad están formadas por entre 15 y 20 integrantes; cuentan con percusión (bombos, redoblantes, platillos y una matraca) a cargo de un pequeño grupo dentro de la banda, mientras que el resto ejecuta sikus de diferentes registros.

En primer término, abordaremos una de las melodías ejecutadas por la Banda Infantil y Juvenil Sikuris de Santa Bárbara, el 1° de febrero de 2003. La banda, creada a comienzos de 2000, está integrada por niños y jóvenes humahuagueños de ambos sexos, y debe su nombre al barrio de Humahuaca en el que ensayan y del cual provienen muchos de sus miembros. Según su fundador, Juan Cruz Torres,⁴ la formación de la banda surgió "...del interés de sus participantes en revalorizar la música autóctona y criolla, de participar

activamente en procesiones de distintos pueblos de la Quebrada de Humahuaca acompañando con su música a los promesantes y realizando largas caminatas por cerros, valles y quebradas", aunque se presentan también en espectáculos folclóricos y festivales de música. Los integrantes de la banda construyen y afinan sus propios instrumentos, lo cual resulta especialmente destacable, ya que lo más frecuente entre las bandas de sikuris del noroeste argentino es la adquisición de instrumentos fabricados en Bolivia. Además de esto último, la participación de jóvenes mujeres y niñas, la restricción de la banda a un grupo etéreo en particular, y el no consumo de bebidas alcohólicas, distinguen a la banda de otras agrupaciones de corte más tradicional. Estas y otras características sin duda tienen que ver con el funcionamiento de la banda en relación con el centro cultural Casa del Tantanakuy.⁵ Sin embargo, no sería adecuado pensar que estamos tratando un caso excepcional. Sería más acertado inscribir estas particularidades en un análisis de las modificaciones que las bandas de sikuris experimentan en su composición y su organización, en relación con distintos procesos de cambio sociocultural.⁶

Como ya dijimos, nos centraremos en la melodía de la canción "The Sounds of Silence", la cual fue compuesta por el músico estadounidense Paul Simon, y cuya versión más famosa es la que grabara con el dúo Simon & Garfunkel. Analizaremos esta melodía tal como fue ejecutada por la Banda Santa Bárbara el 1° de febrero de 2003 en Humahuaca.⁷ Contamos con una grabación de la banda de sikuris, a partir de la que podemos intentar la siguiente transcripción:

² Suele señalarse una relación de homología estructural entre la dualidad complementaria constituida por las dos mitades del instrumento, y por la técnica dialogal de ejecución, con otras estructuras complementarias constatables en distintos aspectos de las culturas andinas prehispánicas como la estructura social, la religión, los patrones de asentamiento poblacional, etcétera (véase, por ejemplo, Valencia Chacón, 1989: 178-179). Sin embargo esta cuestión merecería un estudio específico en la Quebrada de Humahuaca, dado que la ejecución del sikus en la zona no se establece en continuidad con las prácticas musicales prehispánicas (como sí ocurre en amplias zonas de Bolivia y Perú). La presencia de los sikus y otros instrumentos andinos en la Quebrada parece deberse a las migraciones bolivianas de la primera mitad del siglo xx, relacionadas con la minería y la zafra (van der Lee, 2000: 45). No sucede lo mismo con otros instrumentos y prácticas musicales de la región, que sí mantuvieron una continuidad con la música prehispánica.

³ Para todos estos aspectos, véase Valencia Chacón (1989), van der Lee (2000), Baumann (1982) y artículos sobre el tema en la revista *Latin American Music Review*. No conocemos estudios específicos sobre las bandas de sikuris de Humahuaca.

⁴ Comunicación personal.

⁵ Presidido por el músico Jaime Torres, charanguista de amplia trayectoria y reconocimiento internacional.

⁶ El consumo de bebidas alcohólicas en las fiestas y procesiones es abundante entre los sikuris. Además, hasta hace poco más de una década, las bandas de sikuris del noroeste argentino estaban integradas exclusivamente por hombres adultos. No existía hasta ahora bibliografía que examinara la composición y la organización interna de las bandas argentinas, y sólo después de la redacción de este artículo se publicó la valiosísima tesis de Machaca (2004), que aborda estas cuestiones en relación con el cambio cultural entre las bandas de sikuris que participan en la procesión de la Virgen de Copacabana del abra de Punta Corral, en la localidad de Tilcara.

⁷ Resultaría interesante extenderse en una comparación entre ambas versiones, pero de acuerdo con las necesidades del presente trabajo nos ceñiremos a la recopilada en Humahuaca, refiriéndonos a la de Simon & Garfunkel cuando sea necesario.

The Sounds of Silence

Autor: Paul Simon
Intérprete: Banda de Sikuris Santa Bárbara

♩ = ca. 82

Sikuris

Hemos realizado algunas transgresiones a la notación convencional, que iremos comentando en su oportunidad. A partir de esta partitura podemos observar una melodía con una estructura formal A A' A' A''; cada sección comienza y termina claramente en Mi menor, con un giro eólico en cada final (Re natural en lugar de Re#), y en la parte intermedia muestra una acentuación del relativo mayor (Sol mayor). Las secciones pueden subdividirse a su vez en frases y semi-frases internas en distintos niveles. Pero resulta difícil establecer su métrica y sus puntos de acentuación, y es por eso que hemos optado por escribirla sin barras ni indicación de compás. El pie binario y el pulso en negras, sin embargo, se mantienen constantes.

Nuestro segundo caso es el del grupo Markama, del que analizaremos un tema de su primer disco y algunas estrategias de performance empleadas en sus primeras presentaciones. El grupo se formó en 1975 en

la ciudad de Mendoza, integrado por seis argentinos, dos bolivianos y un sueco. La educación y las experiencias musicales previas de los miembros del grupo son bastante diversas, algunos son músicos de formación académica (Lars Nilsson y Damián Sánchez), otros tienen cierta experiencia en lectura musical por haber participado en agrupaciones corales (Eduardo Ocaranza, Eduardo Ordóñez y Juan Alberto Ávalos), el que resta (Lázaro Méndolas) se formó de manera autodidacta e intuitiva. En sus comienzos, su repertorio incluía exclusivamente música andina, pero más adelante fue ampliado con otras especies musicales de Argentina y del resto de América Latina. A continuación transcribimos la melodía de uno de los temas del primer disco que el grupo editó para su comercialización. Se trata de un huayno compuesto por el músico boliviano Lázaro Méndolas (integrante de Markama en el momento de la grabación), ejecutado con sikus y percusión.

Fiesta Potosina

Autor: Lázaro Méndolas
Intérprete: Markama

A tempo 1ª ♩ = ca. 70

Sikuris

Ad libitum

Se repite una vez en 8vas desde el principio, desde el %

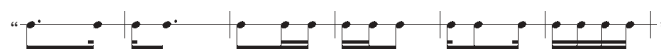
La melodía tiene una estructura formal que consiste en: introducción / aa' / bb' / cc' / a'a' / bb' / cc'/. Se encuentra en la tonalidad de Sol mayor. Excepto la introducción, que presenta un ritmo liso, se puede reconocer una métrica que alterna compases de 2/4 y 3/4. El pie es binario y la pulsación es en negras.

Con respecto a "The Sounds of Silence", señalábamos más arriba las dificultades que presentaba la determinación de su métrica. Si indagamos en la partitura, descubrimos algunos elementos que atentan contra la regularidad métrica en la parte A. Por ejemplo, los puntos señalados con el número 2, que constituyen las notas finales de los dos primeros motivos, presentan duraciones distintas (2 y 3 negras respectivamente). Otro elemento que podemos observar es que los inicios de los dos motivos subsiguientes, señalados con el número 3, también presentan una diferencia: la omisión de las dos corcheas de la nota Si en la primera aparición. Estas características no se repiten cuando los mismos motivos reaparecen en las partes A' y A". La partitura no nos da indicios para dar cuenta de estos fenómenos, y tampoco son explicables remitiéndose a las estructuras rítmico-métricas que aparecen en la versión de Simon & Garfunkel.

"Fiesta potosina" tampoco presenta una métrica proporcional, pero las asimetrías que observamos en la partitura son de distinta índole que las que acabamos de señalar en "The Sounds of Silence". Los compases de 3/4, que introducen un desvío en la métrica de 2/4 que predomina, reaparecen de la misma manera cada vez que se repiten las frases en las que se presentan, lo cual hace que sus apariciones sean regulares en relación con la estructura formal.

Consideremos las características musicales que pudimos señalar a través de las partituras, en relación con algunas descripciones musicológicas de los géneros interpretados por los sikuris y de la música andina en general. Con respecto a la forma, Pedro van der Lee (2000: 33) identifica la forma / aa / bb / cc / como "la estructura típica de una *sikuriada* boliviana o argentina". Américo Valencia Chacón (1989: 219) registra estructuras formales similares, y agrega: "La introducción consta de pocos compases de movimiento más lento que el sikuri".⁸

En cuanto a las células rítmicas que aparecen en las melodías andinas binarias, van der Lee (2000: 16) extrae las siguientes de las transcripciones de Carlos Vega:



y señala que "aparecen en la mayoría de las transcripciones de música andina rural".

Atiliano Auza León identifica características particulares de la música de los incas. Respecto a los que denomina "ritmos incásicos" establece:

Como práctica de un proceso natural, estos ritmos comienzan casi siempre en el tiempo fuerte con las variantes adaptadas al tipo de compás, siendo muy frecuentes los pasajes sincopados. Estos ritmos aplicados a nuestro sistema dan como resultado los compases binarios y ternarios⁹ complementados con los ritmos libres (Auza León, 1996: 33).

Valencia Chacón (1989: 2-9) llama la atención sobre un elemento motivico de las sikuriadas:

Las terminaciones que en los huaynos constituyen una nota (primer grado) de larga duración (blanca), en los sikuris se sustituyen por un conjunto de notas breves (corcheas y semicorcheas) a modo de adorno o de estribillo, las cuales varían según el estilo del conjunto. Los más comunes estribillos son:



Es evidente que en estas descripciones nos encontramos con las características formales, rítmicas y métricas que observáramos en "Fiesta potosina", y no con las de "The Sounds of Silence". También en "Fiesta potosina" está presente el elemento motivico que acabamos de señalar. En contraste, quizá el único elemento que podemos vincular a las propiedades rítmicas y melódicas de la música andina en "The Sounds of Silence" es la célula sincopada de finales de frase, señalada en la partitura con el número 4, que no está presente en la versión de Simon & Garfunkel, y tiene por añadidura un giro modal, además de la identidad rítmica. Situados en este nivel de análisis, la vinculación de los materiales musicales del tema de Markama con la música andina resulta clara, pero no sucede lo mismo con los de la banda de sikuris humahuaqueña.¹⁰

Tenemos que reparar en que no hemos realizado una operación inocente al transcribir los ejemplos en una partitura. Tradicionalmente, las principales

⁸ En este caso, el término *sikuri* se refiere a la pieza musical.

⁹ Está claro que con *compás* se refiere al metro, ya que en el mismo pasaje distingue entre *compás* y *pie*.

¹⁰ ¿Y qué decir si nos centramos en los compositores de las melodías? Pero es un nivel en el que no podemos entrar aquí. Una

funciones desempeñadas por la partitura en la música académica occidental han sido las de conservar la música y comunicarla de un músico a otro. En la actualidad resulta obvio que estas funciones podrían ser cumplidas de manera mucho más eficiente a través de distintos tipos de grabación. Es por eso que Nicholas Cook (2001: 84) señala que la notación musical realiza una tarea mucho más compleja: la de transmitir un modo particular de comprender la música, señalando cuáles son los rasgos de lo sonoro considerados esenciales. La notación ha desempeñado un papel central en la historia de la música académica, como también lo admite Nattiez:

He sido reprochado a menudo por proponer “análisis de partitura”, pero el estatus que le damos a la partitura no parece haber sido claramente entendido. En la música occidental... la partitura es el medio del compositor de fijar su obra; también garantiza la identidad de la obra de una performance a otra (citado por Monelle, 1992: 114).

En consecuencia, gran parte de los modelos de análisis de la musicología se han centrado en aquellos aspectos de lo sonoro consagrados como esenciales por la notación musical.

Resulta revelador cómo, en el párrafo de Nattiez, se entrelazan el compositor, la partitura y el proceso de constituir la identidad de una obra, puesta en riesgo por cada performance. Lo esencial y lo performativo aparecen como opuestos en ciertas líneas de la música académica occidental, oposición que alcanza una de sus expresiones más explícitas (y paroxísticas) en el siguiente comentario de Arnold Schönberg: “el intérprete, a pesar de su intolerable arrogancia, es totalmente innecesario, excepto cuando sus interpretaciones hacen que la música resulte comprensible para una audiencia lo bastante desgraciada como para no ser capaz de leer la partitura impresa” (citado por Cook, 2001: 106).

La cuestión suscita interesantes preguntas, acerca de en qué medida aquellas cualidades del sonido no registradas en la notación también pueden considerarse esenciales para determinado tipo de música. Basta señalar, por ejemplo, la controversia que en su momento generaron las versiones historicistas de la música renacentista y barroca. Pero en relación con el presente trabajo vale la pena señalar la insuficiencia de un *análisis de partitura* para dar cuenta de las particularidades de distintas músicas que pueden englobarse

bajo la denominación *música andina*, y la necesidad de moverse hacia el otro polo, hacia el análisis de lo performativo, lo relativo a los eventos en que la música se crea, ejecuta y escucha.

Antes de abordar el análisis de los casos específicos, resultará de utilidad realizar un breve recorrido a través de algunos usos del término *performance* en trabajos musicológicos relacionados con la música popular. Diego Madoery le da un lugar muy preciso al concepto de *performance* dentro de los procedimientos de producción de la música popular. Entiende a la obra, en el contexto de la música popular, como “el producto de una continua dinámica entre *tema*, *interpretación-arreglo* e *interpretación-ejecución*” (Madoery, 2000: 10; cursivas del autor). Madoery identifica el tema con “aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera”, y señala que los rasgos que lo definen “son realmente pocos, se vinculan con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos” (Madoery, 2000: 9). Reconoce el peso significativo del tema, pero otorga gran importancia a la interpretación como productora de sentido, e indica como segundo momento del arreglo:

La interpretación-ejecución, de cada intérprete (solista-conjunto), de aspectos no traducibles a grafía simbólica. Nos encontramos con un conjunto de procedimientos operativos propios de la “performance”: *fraseo*, *dinámicas*, *colores tímbricos particulares*, *desvíos rítmicos*, *distintas formas de improvisación*, etc., conforman este conjunto [...] La interpretación-ejecución culmina el *arreglo*. Y dado que este momento es variable, el *arreglo* se define en cada interpretación. [...] En esta ambigüedad residen rasgos característicos de la música popular y folclórica, que hacen de ellas un movimiento continuo, sumamente atractivo (Madoery, 2000: 13; cursivas del autor).

La dialéctica entre tema e interpretación señalada por Madoery (en la que se otorga gran importancia en la construcción de significados a esta última, que incluye a la performance), también aparece formulada por Juan Pablo González, pero con matices levemente distintos que nos resultará muy útil tener en cuenta. González considera que en los estudios de música popular, el término *performance*:

engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación. En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario,

interesante interpretación de los lugares que ocupan el compositor, la partitura y la obra en la concepción académica occidental de la música se encuentra en Cook (2001).

su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos composicionales como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de performance (González, 1996: 25).

Señala también que habitualmente se le otorga un papel a la performance en la construcción de la expresión musical, pero este papel “ha sido ampliado por los estudios de música popular a la construcción del significado y del género. En efecto, tendencias diferentes e incluso antagónicas de música popular pueden poseer repertorios comunes, pero nunca coincidirán en sus modos de performance...” (González, 1996: 25). La importancia otorgada por González a la performance se observa en su afirmación de que un género musical “se puede definir considerando sus rasgos poéticos, musicales, coreográficos y performativos. Lo interesante es que sólo uno de estos rasgos bastaría para definir un género popular...” (González, 1997). Tomando en cuenta este punto de vista, podríamos preguntarnos si “aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera” (véase *supra*) debe ser sólo el tema, y si no podría serlo el performance en determinados contextos y para determinados objetivos de análisis. Así como un tema puede soportar distintos arreglos y performances, un tipo de performance es capaz de soportar y asimilar distintos temas.

Proponemos retomar nuestros dos ejemplos, pero con una inversión de términos, poniendo el foco sobre la performance y considerándola como componente esencial de la música, tan relevante como los aspectos expresables a través de la notación.

En primer lugar, consideremos de lo que escuchamos en las grabaciones, pero tomando nota de “los errores de performance y los fenómenos de hesitación” (véase *supra*). En el caso de la sikuriada humahuagueña, el comienzo de la melodía es completamente imprevisible, ya que la percusión continúa desde el tema anterior que venía ejecutando la banda, se escucha un rulo de redoblante como *levare* de una corchea de duración, y cinco negras después comienza la melodía. Este comienzo (señalado con 1 en la partitura) puede ser escuchado como tético o como acéfalo (con un silencio de negra previo en la melodía), y esta ambigüedad es uno de los fenómenos que provoca las difi-

cultades en el establecimiento de la métrica. En el primer caso los primeros 3 compases serían de 3/4, 2/4 y 3/4, respectivamente; en el segundo tendríamos:



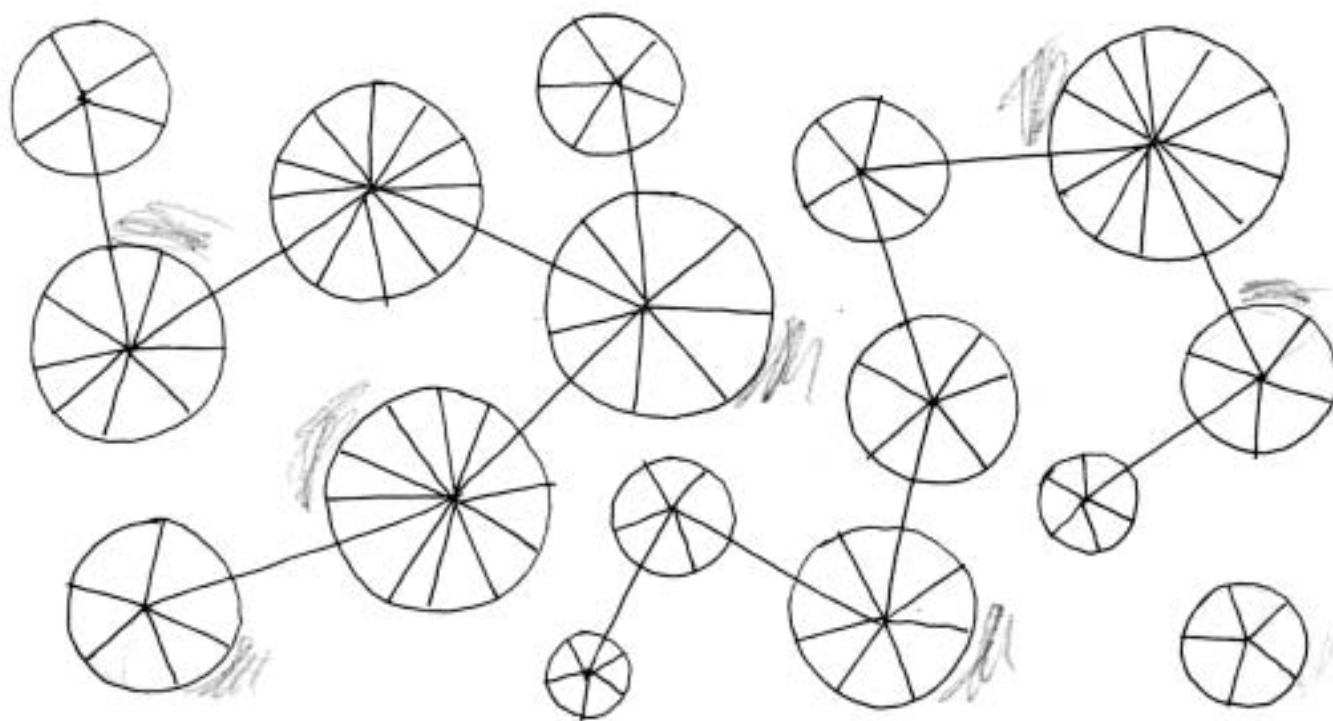
Tal vez, entonces, más que aplicar la categoría de compás deberíamos atender a un fenómeno performativo, mencionado por Valencia Chacón, cuando al hablar del compás en las sikuriadas señala que “la misma naturaleza de la música dialogal la hace a ésta constantemente acentuada, aun en los tiempos débiles. Así la música sikuriana [sic] es muy peculiar en este aspecto” (Valencia Chacón, 1989: 218).

Otro elemento de perturbación métrica, que ya señalamos en la partitura de “The Sounds of Silence” con el número 2, es el de la distinta duración de las notas finales del motivo rítmico inicial y de su inmediata repetición. Con respecto a esto, cabe señalar un rasgo performativo muy frecuente en las ejecuciones de músicos no profesionales, que es el de recortar las notas largas de una idea melódica, o los silencios que en una melodía completan los tiempos requeridos para mantener una métrica regular, y anticipar el comienzo de la idea melódica siguiente.¹¹

A continuación analicemos el contexto en el que se ejecutó la melodía, la fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de Humahuaca, que se realiza todos los años, los días 1 y 2 de febrero. La fiesta tiene sus momentos centrales el 2 de febrero, pero las bandas de sikuris hacen su primera aparición en la noche del día primero (en la que se realizan distintos actos solemnes de carácter religioso, pero también festivos, como el Baile del Torito). Una por una, las bandas llegan tocando a la plaza, marchando por distintas calles del pueblo, y se dirigen hacia la iglesia, donde entran de manera ordenada de una en una. En el interior de la iglesia avanzan hasta el altar, siempre tocando, y luego retroceden hacia la salida pero sin darse vuelta, evitando dar la espalda a la Virgen. Luego, las bandas se ubican en la plaza, cada una por separado, en medio de la muchedumbre convocada por la fiesta. Allí continúan tocando una a la vez, sin superponerse.

El día 2 se realiza la procesión; una multitud recorrer durante casi cinco horas las calles de Humahuaca cargando a la Virgen. Las bandas de sikuris pueden identificarse como grupos diferenciados en medio de

¹¹ Encontramos esta práctica, por ejemplo, en numerosas recopilaciones de campo de música folclórica, y en ejecuciones de alumnos de música de 3er. ciclo de EGB (en escuelas sin orientación musical especializada). Un ejemplo interesantísimo de este fenómeno es la interpretación del tema de Fito Páez “Dale alegría a mi corazón” por parte de algunas hinchadas de fútbol argentinas. Además del consabido cambio de texto, la versión de las hinchadas recorta en el verso que dice “y ya verás” las duraciones de las sílabas “ya” y “-ras”, originando dos compases de 2/4 en donde había dos de 4/4, y provocando una alteración de la regularidad métrica. No conocemos investigaciones específicas sobre el tema.



la masa de gente, pero no aislados. Cabe señalar que durante la procesión todas las bandas tocan al mismo tiempo; participa además una banda de vientos (maderas, metales y percusión). Cada grupo de músicos comienza y termina sus intervenciones sin preocuparse por los otros, con lo que la cantidad de grupos que tocan al mismo tiempo es variable.

La procesión termina con la llegada de todos los participantes a la plaza, y se constituye un paisaje sonoro de múltiples estratos superpuestos. Las bandas de sikuris tocan todas al mismo tiempo, ejecutando melodías diferentes. Simultáneamente toca la banda de vientos. Y a la música se suma el sonido de las campanas de la iglesia y de la municipalidad, las palabras de los sacerdotes amplificadas por equipos de sonido y el bullicio lógico de la muchedumbre.

En todas las intervenciones de las bandas de sikuris humahuagueñas, en las circunstancias que acabamos de describir, resulta aplicable el comentario del compositor Cergio Prudencio, quien señaló en relación con el modo actual de ejecución de sikuriadas en Bolivia que “se pueden identificar equivocaciones, errores... Hay músicos que dejan de tocar un rato y vuel-

ven a entrar, hay una noción más relajada de ‘hecho musical’”.¹² El modo comunitario de ejecución, y esta actitud “más relajada”, hacen posible la continuidad imperturbable de la banda, sin modificar el *tempo*, después de un “error” como el que se puede observar en la omisión de las dos corcheas de la nota Si, que señaláramos en la partitura de “The Sounds of Silence” con el número 3.¹³

Comparemos el contexto de ejecución que acabamos de describir con las estrategias de performance puestas en juego por Markama en sus primeras presentaciones. Contamos con un trabajo monográfico que describe estas estrategias. Los primeros recitales tuvieron lugar en 1975 en el Auditorium Galli, una sala ubicada en el centro de la ciudad de Mendoza, destinada principalmente a conciertos de música académica. Veamos a continuación la descripción:

La disposición en el escenario estuvo determinada por el empleo de los instrumentos. Colocaban una mesa con todos los instrumentos de viento que compartían Méndolas y Nilsson. La percusión siempre estuvo más atrás –en el centro– mientras que adelante se ubicaban los vientos y

¹² Observación realizada por Cergio Prudencio, compositor y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de la ciudad de La Paz, Bolivia, en la primera de las dos conferencias que dictara en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea realizadas el año 2001 en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

¹³ Aunque, por supuesto, habría que considerar las circunstancias específicas del caso: cómo ensayaron, si hay algún músico que guíe a los demás, etcétera.

las cuerdas. [...] Los efectos escenográficos eran preparados cuidadosamente y además adoptaron la modalidad de ir enlazando un tema con otro por medio de la voz hablada, algo “habitual en la época”, esto servía para “integrar músicos y audiencia [...] informar sobre cada canción [...] y servir como transición entre las atmósferas de las canciones” (Olivencia, 2001: 11).

Las crónicas periodísticas de algunos de estos recitales destacan que:

el desplazamiento constante y el cambio súbito de instrumentos le dieron una movilidad estrictamente ajustada al sentido moderno del espectáculo [...] la cálida voz de Jorge Sosa, el contenido de sus poemas, el mensaje ora poético, ora eminentemente humano, cubrió con propiedad ese peligroso interregno (*Diario Mendoza*, 1 de septiembre de 1975, citado por Olivencia, 2001: 11).

Al referirse a un recital un poco posterior anotaron: “Acompañaron a las piezas un juego lumínico, proyección de audiovisuales y lectura de textos de Jorge Sosa que obraron a modo de enmarcamiento y comentario mito-poético” (*Diario Los Andes*, 12 de abril de 1978, citado por Olivencia 2001: 11).

Como señalamos en la introducción, el tratamiento diferencial del espacio y el tiempo con respecto a los de la vida cotidiana resulta crucial para establecer el carácter liminal de la performance, y dar paso al modo subjuntivo del flujo social y a la reflexividad performativa. ¿Qué tipo de liminalidad establecen los dos casos de performance que estamos analizando, y a qué tipos de subjuntividad y reflexividad dan lugar? Las descripciones de ambos contextos de ejecución nos hablan de distribuciones en el espacio de músicos y público completamente distintas, y de una organización y posicionamiento de los temas musicales dentro del fluir de los eventos también muy diferentes. En términos generales, podríamos decir que el performance de Markama favorece una claridad de contextualización y de perspectiva sobre el tema musical, así como también una nítida distinción de planos sonoros, apoyada con la distribución visual y escénica. De acuerdo con Schechner (2000: 81), “los lugares de teatro son mapas de las culturas a las que pertenecen”. Los teatros de las presentaciones de Markama se caracterizan por ser edificios separados y situados en una zona específica de la ciudad, y por presentar zonas bien diferenciadas para artistas, público, técnicos, escenógrafos, etcétera (Schechner, 2000: 81), y son estas características espaciales las que contribuyen a establecer una liminalidad en consonancia con la idea de perspectiva que señaláramos.

En la fiesta de Humahuaca, en cambio, los músicos y el público ocupan los mismos espacios, y la interacción y superposición de los temas musicales con otros elementos del evento, tanto musicales como no musicales, parecen ser la norma. Afirma Schechner (2000: 84) que “[e]sa cualidad de conectar –movilidad entre esferas de realidad más que movilidad social en el sentido moderno– es central en las representaciones tradicionales...”. El espacio performativo de la fiesta de la Virgen de la Candelaria tiene más semejanzas con las características del teatro de las sociedades tradicionales, del cual Schechner (2000: 83) señala que la mayoría de sus representaciones “ocurren al aire libre, organizadas a nivel del suelo, en escenarios de plataforma o como espectáculos procesionales móviles”. La liminalidad espacial, entonces, no proviene tanto de dispositivos urbanísticos y arquitectónicos contruidos adrede, sino de la capacidad de transformar espacios cotidianos, o con otras funciones simbólicas, en este caso la plaza de Humahuaca y las calles de la ciudad:

Un espacio también puede convertirse en teatro cuando se lo ‘aprende’: a un novicio se le enseñan leyendas, canciones y bailes asociados con un lugar particular; la geografía misma está socializada; allí donde el no iniciado ve solamente unas piedras o un pozo de agua, el iniciado experimenta un denso escenario teatral (Schechner, 2000: 85).

Los distintos espacios y flujos performativos abren distintas posibilidades de reconfiguración de los códigos sonoros. En el caso de las bandas de sikuris humahuagueñas, la superposición de espacios, momentos y actores, y el modo de ejecución comunitario tiene su correlato en la organización textural de la música. La transcripción de “The Sounds of Silence” que realizamos, oculta el hecho de que en la versión de la banda de sikuris no se percibe con total nitidez esta línea melódica, ni constituye un solo plano homogéneo. Tres factores atentan contra esta “claridad de perspectiva”. En primer lugar, los instrumentos no están perfectamente afinados entre sí, lo que genera una banda de frecuencias cercanas con movimiento paralelo, homofónico más que monódico. Los otros dos factores son de índole performativa. Por un lado, los “músicos que dejan de tocar un rato y vuelven a entrar”, en relación con “una noción más relajada del hecho musical” (véase *supra*), hacen que no siempre suene la misma cantidad de sikus al mismo tiempo. Esto provoca una variación constante de la densidad vertical, también influida por el tercer factor: la manera de soplar de los ejecutantes hace que sea indeterminado si en cada emisión sonará la fundamental del tubo o un armónico

superior, lo que genera despliegues de acordes, tanto como unísonos, y líneas que se mueven con movimiento oblicuo o contrario al de la melodía principal y al de otras líneas.¹⁴ De todos estos factores resulta un entramado textural extremadamente complejo.

En el ejemplo de Markama, por el contrario, el planteamiento textural es clarísimo. El perfil melódico se percibe con nitidez a lo largo de todo el tema, y el agregado de una octava paralela superior (constatable en la partitura) está estrictamente pautado por el arreglo, con la entrada de ejecutantes en un momento preciso. Los armónicos superiores a las fundamentales de los tubos se escuchan rara vez, y no llegan a perturbar la definición de la melodía. Se utilizan acordes, pero en puntos formalmente relevantes (final de la introducción y de la parte c), y con un sentido armónico-tonal que resulta del todo ajeno a las aglomeraciones de armónicos de "The Sounds of Silence". La relación de la música con sonidos del entorno está sugerida performativamente por gritos de algarabía, que remiten a la "fiesta" mencionada en el título del huayno, pero es por completo distinta a la superposición múltiple de estratos sonoros que señalamos en la fiesta de la Virgen de la Candelaria.¹⁵

Los diferentes tipos de liminalidad se relacionan además con las formas de apropiación de la tradición que permite o propicia cada uno. En el caso de Markama, los integrantes del grupo realizan las siguientes apropiaciones en relación con la tradición:

es casi imposible hacer folclore en el mundo contemporáneo. Eso Markama lo entendió, y para poder desarrollar sus inquietudes artísticas y culturales consideró que lo mejor era utilizar la mayor cantidad de elementos de origen folclórico, por ejemplo ritmos e instrumentos, los que, combinados con las concepciones particulares del conjunto, se tradujesen en la propuesta que el grupo generó desde sus comienzos: hurgar en los elementos de origen latinoamericano, para expresarlos en la tesitura y el color de este tiempo, incluyendo la propia inspiración, lo que da una particular identificación. (*Diario Clarín*, suplemento *Espectáculos*, 7 de diciembre de 1983)

Lars Nilsson ubica a Markama en una segunda generación de folcloristas. La primera estaría circunscrita a repertorios territorializados a escalas locales o provin-

ciales. La segunda habría encarnado un ideal latinoamericano en el cual "el continente ya no tiene fronteras" (citado por Olivencia y Loyola, 2000: 11). Las características estéticas y políticas del movimiento conocido como *nueva canción latinoamericana*, orientaron a muchos músicos hacia la búsqueda de la interacción entre músicas tradicionales y modernas de distintos orígenes. En este contexto se puede entender la creación y el uso de la quena cromática por parte de Nilsson, quien dice:

Yo tuve que hacer una quena cromática por el repertorio de canciones. Aún hoy día hay muchos quenistas que están trabajando sin tener una quena cromática, tapan medio agujero de una forma muy rudimentaria. Pero para poder tocar Piazzolla o Mederos con la seriedad que su música reclama hay que tener una quena cromática (citado por Olivencia y Loyola, 2000: 10).

En éstas y en otras declaraciones de los músicos observamos que, en su reelaboración de elementos musicales andinos, consideran esenciales las alturas, la afinación, el ritmo y los instrumentos. Esto, en combinación con la inserción en el mercado discográfico, y con la adopción de estilos de performance que se adecuan a los estándares del espectáculo y a los de la grabación profesional en estudios, les permite actuar en ámbitos culturales donde se cruzan lo culto, lo popular y lo masivo, tener una circulación y una presencia nacional e internacional, y, por supuesto, hacer dialogar instrumentos, materiales musicales y estrategias de composición y arreglo de diversas procedencias y estratos, a través de la homologación de patrones como la afinación, la precisión rítmica y los criterios texturales.

Respecto a la tradición, en el caso de las bandas de sikuris de Humahuaca, se evidencia la capacidad del tipo de performance que analizamos de reconfigurar, mediante sus rasgos particulares, los materiales musicales de un repertorio de un origen cultural en apariencia lejano. Pero habría que considerar además el por qué de la aparición de "The Sounds of Silence" en este contexto. No parece tan extraño si advertimos que las bandas de sikuris interpretaron durante la fiesta melodías de los orígenes más diversos, como la "Lambada", o canciones que se entonan en la iglesia como

¹⁴ Podrían analizarse muchos otros aspectos, pero aquí nos detenemos por razones de espacio. Para todas estas características de la ejecución, construcción y afinación del sikus, véase la bibliografía en la nota 3. No conocemos estudios específicos sobre las bandas de sikuris de Humahuaca.

¹⁵ Por supuesto, es importante el hecho de que en el caso de Markama estamos analizando una grabación de estudio y no una ejecución en vivo. Pero la relación entre las versiones de estudio y las de teatro en grupos como Markama nos permite considerar relevante este tipo de análisis.

“Hossanna en las alturas”.¹⁶ Precisamente, la melodía de “The Sounds of Silence” puede ser escuchada en la actualidad en las misas de la Iglesia católica, cantada con una letra que corresponde a una versión modificada del Padrenuestro.¹⁷ A esta primera capa de reconfiguración performativa de prácticas culturales, en la fiesta de la Virgen de la Candelaria se le agrega otro nivel más.

En la reflexividad propiciada por el espacio-tiempo liminal de la fiesta aparecen fundidos elementos culturales aborígenes, católicos, tradicionales, modernos, etcétera, que no siempre coexisten de manera armónica en la vida cotidiana de los pueblos de la Quebrada de Humahuaca, a través de los cuales los actores se toman a sí mismos para reflejarse en las configuraciones sonoras que estuvimos analizando.

Que este *reflejo* no es el de un espejo que meramente copia, sino el de los “espejos mágicos” turnerianos (Turner, 1992: 24), parece ser asumido por un cartel dispuesto en el frente de la iglesia de Humahuaca, que cubre las espaldas de la Virgen mientras ésta es devuelta al interior del templo para reubicarla en el altar al final de la fiesta, y que reza: “Nuestra cultura refleja tu belleza”.

El primer Cabildo Abierto de Acción Argentina. De la teatralidad a la performatividad del hecho político

La agrupación Acción Argentina ha sido quizá la más importante y reconocida de todas las organizaciones antifascistas y proaliadas argentinas que realizaron su prédica en torno a la Segunda Guerra Mundial.¹⁸

Sin embargo, y a pesar de la relevancia y gravitación que tuvo su práctica en las discusiones ideológicas y políticas que plantearon sus contemporáneos, en los años del *fraude tardío* en Argentina (1938-1943), las menciones historiográficas a esta agrupación han

sido formuladas, en general, de manera colateral o incidental, en trabajos que no tuvieron por intención, analizarla directamente. Podrían suscribirse, incluso, las palabras de una reconocida investigadora cuando señala que el movimiento de Acción Argentina “ha sido muy poco estudiado en las síntesis políticas del siglo xx” y su estudio pareciera ser que “no despertase ninguna curiosidad” (Quatrocchi-Woisson, 1999: 262).

La carencia de estudios específicos sobre la agrupación, matizada por la excepción que significan las historias o memorias hechas por sus propios miembros (Hermitte, 1942 y Fitte y Sánchez Zinny, 1944) y por escasos trabajos de tono más bien descriptivo e introductorio,¹⁹ pretende ser aliviado mediante esta intervención, que se encuentra en consonancia con un análisis que pretendemos sea de mucho mayor aliento y capaz de analizar en su totalidad el fenómeno histórico específico relacionado con la agrupación aludida (Bisso, 2005).

Sin embargo, nuestra inquietud al examinar las prácticas políticas y sociales de movilización de Acción Argentina, está encaminada a resolver, complementariamente, ciertos problemas históricos que se presentan más allá de la importancia que supone la tarea de llenar el vacío historiográfico existente sobre esta agrupación. Creyéndola ubicada en la clave del antifascismo liberal-socialista (Bisso, 2001), nuestras indagaciones sobre Acción Argentina no sólo buscan cubrir el necesario relevamiento de identificación de actores, prácticas y discursos concretos de la dirigencia de la agrupación, sino también establecer el lugar que ese tipo de antifascismo tenía en las coordenadas de posicionamiento político y detectar las formas y estrategias a través de las cuales esas prácticas de movilización y, como veremos, de sociabilidad antifascista, encarnaban en actores individuales y sociales concretos.

Basados en la última de estas premisas, nos centraremos en el análisis del Primer Cabildo Abierto de Acción Argentina, que significó el primer encuentro, a

¹⁶ No tuvimos la oportunidad de escucharlas, pero tenemos referencias de que las bandas de sikuris interpretan también cumbias.

¹⁷ Agradecemos el comentario al profesor Daniel Soruco, quien nos informa que también en este caso se producen modificaciones rítmicas en la melodía, pero de una índole distinta, ya que se deben a la vacilación en los comienzos y finales de frase, fruto de la dificultad de cantar sin instrumentos que mantengan un pulso claro.

¹⁸ Como muestra de esa aserción podemos recurrir a la lectura del ya clásico libro *Breve historia de la Argentina*, de José Luis Romero, en el cual el autor, investigador y protagonista de los hechos sólo rescata el nombre de esta agrupación de entre todos los demás, al decir: “fuertes movimientos, como el que se denominó Acción Argentina, se organizaron para defender la causa de las potencias democráticas” (Romero, 1996: 150).

¹⁹ Entre esos trabajos, el único dedicado íntegramente a la agrupación que hemos registrado, también realizado en el tono mencionado, y en parte influido por la imagen *idílica* dada por las memorias y relatos de los antiguos miembros de Acción Argentina, es el de Montserrat Llairó y Raimundo Siepe (1999). Citamos un fragmento que avala nuestra impresión: “Acción Argentina jamás había sido financiada o sus actividades ‘sugeridas’ por los gobiernos aliados, ajustando siempre sus declaraciones *al verdadero sentimiento de libertad y democracia que inspiraba al pueblo argentino*” (1999: 4; cursivas nuestras).

nivel nacional, de delegados de las diferentes comisiones y filiales que integraban la agrupación.

Como puede suponerse, la idea de bautizar esta primera convención nacional con el nombre de Cabildo Abierto significaba en Argentina la remisión a una serie casi inagotable y maleable de referentes simbólicos e históricos que habían alimentado la cultura política nacional desde el siglo XIX, en torno a un suceso, como éste, ligado a la ruptura de la dominación hispánica.

Esta referencia *gloriosa* a los tiempos fundacionales de la nación imponía un marco de actuación simbólica que puede considerarse liminal con respecto a su diferenciación de la acción política cotidiana, a la que se consideraba particularmente degradante y contaminada por los sucesivos fraudes electorales llevados a cabo por los conservadores y en la que, según se quejaban ciertas cartas, “los simples ciudadanos o habitantes envejecemos en la esperanza de una legislación justa que nunca llega y que si llega no se cumple”.²⁰

Si, como consideraba el socialista Mario Bravo, el ambiente político cotidiano estaba dominado por una especie de *pantano* impuesto por el conservadurismo y acompañado por las transacciones y las defecciones en las filas de la oposición, entonces el Cabildo Abierto permitía renovar cierta épica política perdida y revertir momentáneamente el desencantamiento constante en la actividad de los militantes, situados en la ajenidad de las conversaciones y negociaciones de los dirigentes (Bravo, 1941: 1).

El efecto del acto de bautismo que suponía la realización de un Cabildo Abierto propio permitía fundar una conexión directa entre el hecho por desarrollar y cierto pasado venerado de Argentina, que no hubiese podido ser establecida o advertida, ante quienes se apelaba, a partir de un sobreentendido. Para comprender esto, podemos citar a J. L. Austin (2003: 162), en su caso prototípico de *illocutionary act*, cuando señalaba que el acto de enunciar “‘bautizo a este barco *Queen Elizabeth*’, tiene el efecto de bautizar o dar nombre al buque; después de ello ciertos actos subsiguientes, tal como referirse a él llamándolo el Generalísimo Stalin, están fuera de lugar”.

Con esa mención, “rememorando en hermoso simbolismo los días augurales de la Revolución” (*La Gaceta de Acción Argentina*, mayo de 1942), se buscaba repro-

ducir, en 1941, aquel acto que remedaba la más consagrada imagen de la tradición participacionista y cívica de la historia argentina: el Cabildo Abierto que preludió la Revolución de Mayo de 1810, constituido en uno de los primerísimos lugares de la memoria argentina (Pilia de Assunção y Ravina, 1999).

De esa manera, las formas de interpretar los efectos liminales de la práctica del Cabildo Abierto deben, a nuestro entender, estar referidos de manera directa a la idea de conducta restaurada que “ofrece a individuos y grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron”, o incluso, y más frecuentemente, “de volver a ser lo que nunca fueron pero desean haber sido o llegar a ser” (Schechner, 2000: 110).

Es indudable –en este último sentido expresado por Schechner– que debemos entender al Cabildo Abierto como acto performativo, ya que a pesar de que sus miembros nunca habían practicado previamente *rituales* políticos de este tipo, esta primera iniciativa fue considerada en un principio en extremo novedosa y sus acciones no remitían –a diferencia del caso relatado sobre las bandas de sikuris de Humahuaca– a ciertos intentos de restauración de experiencias y memorias directas de los participantes o de sus antecesores directos; lo que sí se estaba pretendiendo hacer era restaurar una idea que –surgida más de la imaginación histórica que de la continuación de la práctica política real de aquellos cabildantes invocados de 1810– pretendía asociar al naciente movimiento político con aquella Argentina que se “deseaba haber sido”, plagada –en la reprojcción histórica, porque no en la realidad– de horizontes nuevos e ilimitados futuros. Al relacionarse de manera mítica con aquellos viejos cabildantes de 1810, los nuevos cabildantes de 1940 se inventaban un futuro más amplio y promisorio que el que les deparaba esa Argentina fraudulenta y crecientemente violenta en la que tenían que vivir.

Para avalar la restauración de la conducta, los diarios liberales cercanos a la agrupación, acompañando la verosimilitud de la identificación, señalarían que el Primer Cabildo Abierto de Acción Argentina “interpreta(ba...) al pueblo todo, a la Argentina de hoy y de siempre” y era “una expresión del pensamiento generalizado del país [y] de la civilidad argentina” (*La Nación*, 22 y 24 de mayo de 1941).

²⁰ Carta de Humberto Briosso y María Eloísa Aráuz de Briosso desde Mercedes (provincia de Buenos Aires) al dirigente socialista Nicolás Repetto, fechada el 9 de febrero de 1942. Fondo de Archivo Repetto, Carpeta 8, Fuente núm. 4. Las cartas enviadas a Repetto se encuentran en el CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina) y pueden consultarse en un catálogo –junto con otras enviadas a Juan Antonio Solari y Enrique Dickmann– con una breve descripción del contenido de cada una de ellas en Pietra (2004). Agradezco a la catalogadora y a Horacio Tarcus la posibilidad de consulta de dicho epistolario. Por desgracia, a pesar de las numerosas cartas existentes, y luego de un exhaustivo trabajo de búsqueda por nuestra parte, no hemos encontrado cartas directamente referidas a aspectos de la organización del Cabildo Abierto, de cuya Comisión Organizadora formaba parte el mencionado Repetto.

Frente a quienes pudieran poner en tela de juicio la legitimidad de la agrupación en presentar a sus cabildantes como los sucesores de aquéllos de 1810, el presidente del Comité Organizador del Cabildo, Nicolás Repetto, señalaba que él mismo había tenido dudas acerca de la correspondencia histórica entre ambos eventos, la cual en un principio le pareció “inadecuada y hasta un tanto pretenciosa (*sic*)”, pero que, sin embargo, había notado, luego de reflexionar, que este nuevo Cabildo Abierto tenía “cierta afinidad con los cabildos de 1810, en su espontaneidad, en su origen popular, en su espíritu de libre discusión que l(o) anima y en el vivo anhelo de libertad que l(o) mueve” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941).

Repetto, agregando en el mismo discurso nuevas razones de compatibilidad histórica, no olvidaba mencionar “el hecho de que (*sic*) todos estos cabildos se han realizado en momentos críticos de nuestra historia (por lo que) podemos aceptar la denominación de cabildo abierto (...) sin temor de incurrir en irreverencia alguna, ni histórica ni patriótica” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941).

Una agrupación *seria*, como pretendía ser Acción Argentina, que se proponía generar conciencia en la mente ciudadana acerca de la dramática situación que vivía el mundo y los alcances que la penetración nazi podía observar en el país, debía evitar, según señalaba Repetto, cualquier gesto que se pudiese considerar irreverente o paródico. En ese sentido, debían controlarse de manera rigurosa las actitudes que se esperaban de los nuevos cabildantes, quienes debían comportarse con una seriedad consonante con la que la historia liberal había adjudicado a aquellos patriotas que 130 años antes habían sesionado. Por lo tanto, ninguna grieta podía imponerse en la reproducción del acto patriótico.

Para lograr este fin, la Junta Ejecutiva Central intentaría controlar, a través de un estricto reglamento, las condiciones en las que ese espectáculo político debía desarrollarse. La detallada *reglamentación* trataba de evitar sorpresas en los temas a debatir, por lo cual señalaba en su artículo 5 que los cabildantes: “no tratar(ían) ninguna proposición si antes no ha sido considerada y despachada por la Comisión respectiva” (Acción Argentina, 1941). Bajo esos parámetros, la reunión se planteaba, principalmente, como una alineada demostración de fuerzas del antifascismo de tipo liberal socialista.

A partir de ese marco, el Cabildo Abierto de Acción Argentina puede ser analizado como un gran espectáculo o ritual social, en el cual, a diferencia del suceso histórico que intentaba remedar, la convocatoria no se fundamentaba en la necesidad de resolver, mediante



la vía de la representación política, ningún problema concreto, sino en expresar al exterior del Cabildo cohesionado la existencia de un conflicto en la sociedad argentina.

En este nuevo Cabildo todo parecía estar dicho de antemano y, a ojos de los organizadores, lo que se trataba de promover eran ciertos ejercicios fastuosos de repetición y expresión de lo ya sostenido, innumerables veces, en los actos de la agrupación como forma de expresión de fortaleza política.

En consecuencia –aunque lo que proponemos no podría (por su *irreverencia*) haber sido considerado bajo ningún aspecto por la agrupación en su actuación política–, todo el aspecto del Cabildo podía ser concebido bajo las características que el sociólogo francés Roger Caillois ha definido como *lúdicas*, en el sentido en que todo ese espectáculo político podía concebirse como un juego, “con convenciones arbitrarias, imperativas y deliberadamente tediosas”, que intentaban reproducir, sin los riesgos de la confrontación concreta, los obstáculos cotidianos de la práctica política y superarlos de una manera simbólica (Turner, 1992: 125-126).

Esta serie de reglas y procedimientos formales, que intentaban reforzar y dejar en claro la legitimidad con que Acción Argentina retomaba la herencia de los próceres argentinos, se explica a través de la disputa que esta agrupación llevaba a cabo frente a los grupos *nacionalistas* antiliberales y a diversos sectores del conservadurismo, de corte neutralista, que alegaban que

dicha agrupación respondía de manera directa a los Aliados en guerra y, por lo tanto, funcionaba como grupo de promoción de intereses de potencias externas. De ahí que, los dos principales próceres rescatados especialmente por la agrupación en el Cabildo –en una estrategia dual y simultánea, muy propia de la agrupación, de consenso nacional y confrontación ideológica– serán José de San Martín y Mariano Moreno.

A diferencia de los próceres más cercanos al culto *liberal*, el general San Martín era venerado por todos los sectores políticos nacionales, por su carácter de prócer indiscutido y *padre de la patria*. Esto generaba que la lucha que hacía Acción Argentina por imponer la preeminencia de ciertas figuras en el culto patrio se transformase, en el caso de San Martín, en un verdadero combate por lograr que su imagen fuese compatible con las ideas que promocionaba el antifascismo liberal-socialista y que contradijese la recepción que hacían de él, tanto los conservadores y nacionalistas como los militares antiliberales.

Así, el socialista Manuel Besasso señalaba que de San Martín había que reivindicar que “en su vida militar activa había sido un militar poco oneroso para la Nación, en contraposición de ciertos militares de la actualidad, que sin ganar batallas (...) están empeñados en actos atentatorios contra nuestra nacionalidad” (*La Vanguardia*, 21 de agosto de 1941).

El culto a Mariano Moreno, a pesar de la frase del historiador Levene, que lo consideraba “el espíritu de unión entre los argentinos por sobre las clases sociales, los partidos políticos y las luchas interiores” (Levene, 1936: 34), significaba, en el contexto de esos años, una práctica que ubicaba con claridad a sus realizadores en un marco político liberal y en un registro de enemistad con los grupos *nacionalistas* antiliberales.

Es así como, junto con las deliberaciones del Cabildo Abierto, los cabildantes realizarían un acto de cierre en homenaje a Moreno, que tenía la intención de identificar a la agrupación con el recuerdo de este prócer, calificándolo del modo en que ellos mismos posiblemente se veían (“asceta de corazón, inflamado de verdad”) y, además, definiéndolo como “el estilo y el concepto de la Revolución de Mayo”.²¹ Con ese tipo de caracterizaciones se intentaba eliminar de la Revolución a otras figuras –como podía ser el presidente de la Primera Junta, Cornelio Saavedra– que difícilmente representarían el ideal *liberal* de la revolución que allí se quería construir.

Los actos de veneración de ciertos próceres consagrados en el panteón liberal operaban como mecanismos para establecer un consenso simbólico flexible a

la interpretación personal de cada uno de los cabildantes. Sin embargo, pese a querer evitar –mediante cierta laxitud en la recreación patriótica– el conflicto interno al fijar las reglas y procedimientos de actuación, los intentos de monopolización por parte de los diferentes sectores de la agrupación no pudieron dejar de hacerse presentes. Para asegurar la primacía en la conducción del evento, la Junta Ejecutiva Central de Acción Argentina había impuesto una sobrerrepresentación de sus propios miembros, ya que no sólo había estipulado que todos los integrantes de la misma (y de sus comisiones dependientes) podían acreditarse como cabildantes, sino que, además, la Junta tenía la capacidad de designar como cabildantes honorarios a aquellas personas que considerara especialmente capacitadas para ese fin.

Por otro lado, el Cabildo Abierto fue organizado en cuatro comisiones diferentes, divididas según los siguientes temas, previamente impuestos por la Junta Ejecutiva Central: “La democracia en la República Argentina”, “La República frente a la infiltración nazi-fascista”, “La República frente al conflicto mundial” y “La repercusión de la guerra en la economía argentina” (*La Prensa*, 23 de mayo de 1941). Su argumento para hacerlo era “eludir asuntos dispares, ajenos al momento, que diluirían la eficacia de la labor” (Fitte y Sánchez Zinny, 1944: 260).

No obstante, ningún libreto es tan rígido como para imponer todos los gestos, todas las palabras. La inacabada indeterminación de lo *político* produciría las primeras muestras de *dérápase* entre aquello que se debía decir, desde la cima de la agrupación, y las cosas que se querían expresar, por parte de los diversos representantes de las filiales de todo el país. Las desconexiones entre estos dos relatos pueden analizarse a través de esas pequeñas dudas y marcas que sobresalían, sin quererlo, en el escenario del Cabildo.

Será el momento en el que la mera teatralidad del espectáculo político adquiera condiciones de performatividad, yendo de la mera reproducción especular de los eslogans de la agrupación hacia una profunda puesta en debate del sustrato ideológico-político que convocaba a los delegados y a los intentos de producir efectos de reflexividad grupal, algo menos atados a las normas previas de identificación explicitadas en la convocatoria.

Además de una reproducción escénica, el Cabildo Abierto buscaba responder a las pretensiones de legitimación de la Junta Ejecutiva Central frente a sus filiales y frente a sus afiliados. El tenor que luego de un

²¹ Palabras del abogado demócrata-progresista y rosarino, Horacio Thedy, frente al monumento del prócer, en los jardines del Congreso Nacional (*La Nación*, 26 de mayo de 1941).

año de exitosa prédica había tomado este movimiento antifascista debilitaba notoriamente la legitimidad de representación que la Junta podía pretender sobre las filiales sólo con un enunciado discursivo *vertical*.

En ese sentido, y recordando las raíces del evento, dos de sus dirigentes escribirían:

Nadie (...) dudó de que (*sic*) el movimiento –desde su iniciación– interpretara clara y firmemente el alma, la intención y el sentido de la argentinidad. Pero [...] eso no bastaba. La Junta de Acción Argentina era en realidad una autoridad precaria, una delegación transitoria, esperando el mandato definitivo que únicamente podían entregarle sus afiliados de toda la República, en magna asamblea (Fitte y Sánchez Zinny, 1944: 258-259).

Un acto fundacional en lo político debería informar a la agrupación; en dicho acto las filiales convalidarían la representación que originalmente se había atribuido la Junta sobre ellas. Esta situación no podía hacer otra cosa que abrir las puertas a cierta indeterminación en los hechos que se iban a desarrollar, sobre todo en una reunión en la que –pensada desde las buenas intenciones de los participantes–, no se podía “atacar ni discutir las intenciones que inducen a hacer una proposición” (Acción Argentina, 1941).

Paradójicamente, esta idea, concebida en el momento en que se organizó el evento, para evitar la aparición de cuestionamientos radicalizados contra algunas figuras eminentes del Cabildo permitía cierta flexibilidad a la acción de delegados que, conociendo las reglas del juego, supieran presentar sus disidencias en el abierto campo de la *caballerosidad* política.

Más allá de las diferencias entre las competencias individuales que mostrarían los cabildantes en sus participaciones y de la legitimidad aportada por las filiales, las circunstancias de la agrupación, la misma realidad nacional, e incluso el azar, debían producir cambios escénicos respecto a un tratamiento verosímil de los hechos históricos. Frente a estos cambios, la postura de Acción Argentina era conservar la *esencia* de aquellos hechos fundacionales, más allá de lo que juzgaban transformaciones coyunturales.

¿Pero cómo se definía lo esencial en un acto que pretendía ser lo más fiel posible a la historia? Para responderlo analizaremos con detenimiento las múltiples circunstancias que rodearon la realización del Cabildo Abierto de Acción Argentina.

Las sesiones del Cabildo comenzaron, como era de suponerse, el mismo día histórico del 22 de mayo y, aunque éstas no tuvieron lugar en el espacio del antiguo Cabildo colonial, lo hicieron en el imponente Salón Versalles del Concejo Deliberante de la Ciudad de

Buenos Aires, cuya utilización había sido permitida por los concejales, en su mayoría opositores al presidente Castillo, quien sostuvo el fraude electoral que la agrupación condenaba como forma de debilidad institucional y, por ende, de permeabilidad a la amenaza de invasión nazi sobre la que constantemente se alertaba.

En tanto el Concejo Deliberante era el nuevo órgano municipal de la República y fungía en cierta medida como la nueva forma institucional que antaño tenía el Cabildo, el traslado del lugar parecía justificarse, pues se cumplía la *efectividad* política de su uso simbólico, a través de un efecto de liminalidad espacial, que lo convertía en uno de esos lugares especiales señalados por Schechner (2000: 84-85), en los cuales convergían ciertas acciones cotidianas (la tarea legislativa y administrativa de un órgano legislativo municipal) con otras acciones especiales (la renovación y reclamación de los fundamentos de soberanía popular en épocas de fraude) que lo encasillaban en una matriz de acción legendaria y dramática, propia de los actos de performance.

El Salón del Concejo se convirtió así en un ámbito de conducta restaurada, en el cual se repetía el escenario popular del pasado, adaptado a los nuevos tiempos, ya que “la llegada de conocidas figuras de nuestros círculos políticos, sociales y científicos era recibida con aplausos por el público estacionado en las aceras” (Fitte y Sánchez Zinny, 1944: 263). El *pueblo* daba paso al *público*, pero la sensación de acudir a un momento determinante en la historia del país parecía ser homologable, al menos si uno estaba dispuesto a creer en ello.

De cualquier manera, una visita al monumento histórico del Cabildo de Mayo sería realizada en honor a los delegados del interior, en compañía, nada más y nada menos, que de Ricardo Levene, considerado el principal historiador nacional de la época (Quatrocchi-Woisson, 1995: 158-162).

Por otra parte, aunque la necesidad de recrear de manera verosímil el suceso histórico de referencia era central en la estrategia de la agrupación, lo cierto es que no faltaban elementos de originalidad.

Algo particularmente novedoso para la performance cabildante era la presencia de representantes de las filiales del interior del país en la reunión. En esto, parecía que se recurría a otros elementos de representatividad patria, más afines a la imagen de la célebre “Asamblea del año 13” (de la que la agrupación había tomado su leyenda principal: “En Unión y Libertad”) o del Congreso de Tucumán de 1816, encargado de proclamar la independencia nacional, que de aquel otro evento donde en realidad todos los representantes habían sido *vecinos* de Buenos Aires. Con todo, las transformaciones seguían siendo, para la agrupación,

más de forma que de contenido, por lo que el simulacro patrio permanecía reverente, tal como lo había solicitado Repetto.

Hemos señalado ya que la dimensión nacional adoptada por la agrupación requería el necesario plebiscito por parte de las filiales. En la modificación mencionada, la intención de cambio estuvo dada por la necesidad de incorporar a las filiales del interior bajo una perspectiva que buscara superar los viejos enconos existentes entre Buenos Aires y las provincias, y de producir el efecto que subrayaba el delegado por las filiales del interior, el cordobés Arturo Orgaz, al señalar: “es la primera vez que la distinción entre porteños y provincianos tiene sentido simpático” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941).

Esas palabras de Orgaz, sin embargo, se verían contrarrestadas por su mismo discurso, en el cual no dejaría de señalar “el panorama doloroso de muchas regiones de nuestra patria, en donde el desamparo y la pobreza contrastan con esta magnífica pujanza de la gran capital del Sur” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941). Con esta aclaración no sólo dejaba claro los límites de la *simpatía* de esa división, sino que mostraba la continuidad de los alegatos que denunciaban la macrocefalia porteña, en la línea del ahora ya célebre libro *La cabeza de Goliath*, de Ezequiel Martínez Estrada (1968), publicado un año antes de la realización del Cabildo. De manera inusitada, la reivindicación del pasado no sólo retomaba antiguas glorias, sino que resuscitaba, asimismo, antiguas pependencias.

Bajo estas múltiples resonancias, la convención argentina buscará apuntar a varios flancos a la vez. Encarnando la intención de unir las diferentes peticiones de las filiales del interior y de transmitir el pensamiento de la Junta Central (basado en las dos apelaciones principales de evitar la penetración nazi y respetar la lectura liberal del pasado histórico argentino), se intentaría legitimar un amplio movimiento que, aunque alimentado por realidades regionales y sociales heterogéneas, pudiese dar a cada una de las filiales y comisiones el encargo de disponer de las medidas específicas que en sus lugares de origen se consideraban indispensables para impedir la tan temida penetración totalitaria y seguir manteniendo que ése era el pueblo, el cual quería saber “de qué se trataba”.

A pesar de las diferentes regulaciones establecidas, la idea motriz de la reunión era que los delegados se expresaran en tanto ciudadanos, “como hombres libres, que piensan, por lo tanto con su cabeza y no con la ajena” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941). Y en tanto todos los ciudadanos eran iguales en el Cabildo Abierto, las conclusiones que de él emanaran no podían ser sino la muestra representativa de lo que pensaba la ciudadanía en general.

De esa manera, la Junta Central, por intermedio de Alejandro Ceballos, recibía a sus delegados “como a los legítimos representantes del pueblo argentino de toda la extensión de nuestro vasto territorio, de las provincias y gobernaciones, de las ciudades y campaña” (*Los Andes*, 23 de mayo de 1941).

Al terminar las reuniones, previsiblemente un 25 de mayo, Julio Argentino Noble, presidente del Cabildo, no dudaría en señalar que, debido a su amplio carácter participacionista y horizontal, cada declaración allí realizada podía ser firmada de la misma manera en que Beruti firmó “el petitorio de los patriotas de 1810”, en el que se leía: “Berutti (*sic*) y 600 más”. Noble señalaba, en ese sentido: “nosotros podemos decir que las fórmulas que hemos concretado, que el petitorio que hemos formulado a través de todos estos debates, lleva centenares de firmas como aquellas [...] Cualquiera de los cabildantes puede firmar fulano de tal y millares más” (*La Prensa*, 25 de mayo de 1941).

Las palabras de Noble tienden a oscurecer el papel directivo que tuvo la Junta Ejecutiva Central en la conducción temática y organizativa. No obstante, pese a esa fuerte dirección, los delegados de las filiales del interior habían sabido aprovechar las reuniones en cabildo para hacer sentir su voz en el contexto general y promover declaraciones que favoreciesen y legitimaran sus intereses particulares, ya que, como cabía esperarse, “dentro de lo ceñido del texto, cabían las implicaciones, sugerencias y matices más intensos” (Fitte y Sánchez Zinny, 1944 260). Pero el intento de incorporar matices no carecía de dificultad, ya que la participación pluralista en las sesiones no significaba que en ellas cada delegado podía exponer abierta y espontáneamente sus proyectos y opiniones a todos los demás, teniendo la posibilidad de ver aprobada por consenso cada propuesta individual.

Contrariamente, los proyectos de cada delegado y filial estaban mediatizados por su recepción en las diferentes comisiones temáticas, compuestas por representantes impuestos desde la Junta Ejecutiva Central. Las comisiones recibían los cientos de trabajos, monografías y proposiciones entregadas y se encargaban de “encontrar la sustancia común de todos los trabajos presentados y elaborar el proyecto general” (*La Vanguardia*, 24 de mayo de 1941). Nada podía ser tratado si antes no era despachado por la Comisión.

Está de más decir que esta tarea no debía ser de mero compendio y resumen aséptico de las propuestas, sino que en su realización influían necesariamente aspectos políticos, ideológicos, estratégicos y de promoción de ciertas filiales sobre otras, que sin duda mediatizaban la llegada de las voces de los diferentes delegados y filiales en las reuniones abiertas a todo público. Esta

mediatización se transformaba, en el caso de los actos que se producían fuera del ámbito de las sesiones, en una directa separación entre oradores y públicos a través de la tarima a la cual tenían acceso sólo los principales dirigentes nacionales y los miembros de la Junta Central. Las fotografías de los actos llevados a cabo muestran a las claras una división tradicional entre oradores y público, en la cual se interrumpe la prevista comunidad entre los delegados asistentes. Algunos subirán al prosenio, y otros se *mezclarán* con el público.²²

Junto con este tratamiento que mediatizaba las proposiciones de las filiales del interior, cabe señalar otro factor que amparaba la subrepresentación de los delegados de ciertas filiales sobre otras. Este factor era la obligación de cada filial de costear con fondos propios el viaje a Buenos Aires de cada uno de los tres delegados permitidos (salvo en el caso del Comité de la Capital Nacional que contó con siete delegados miembros). Otras delegaciones de particular relevancia, como la de Rosario, podían expandir su número de representantes, hasta incluir seis miembros, si separaban la Comisión de Juventud de la Comisión de la filial.

La condición de que los delegados de las filiales se costearan los pasajes, justificada por la Junta Central como una forma de evitar un interés pecuniario por la participación, significaba –además del consiguiente ahorro para la Junta– que en el caso de las filiales más pobres o más lejanas sólo pudiera enviarse, en algunos casos, un único delegado, que salvo que se declarase libre el debate, no tendría más de 10 minutos para expresarse sobre cada cuestión (a diferencia de los miembros de las comisiones temáticas).

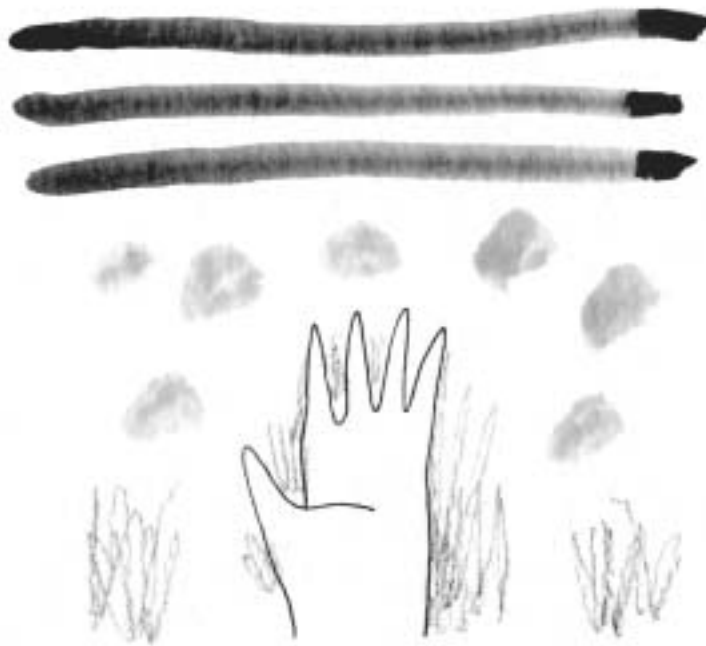
Sin embargo, detrás de ese escenario montado, de preeminencias representativas, reproducciones patrióticas y papeles asignados, no dejaban de disputarse cuestiones políticas, a veces en extremo solapadas, que dejaban abierto (como el Cabildo suponía ser) el margen para las actuaciones individuales de cada uno de los cabildantes.

Ese espacio reducido servía, aunque más no sea, para quejarse entre los intersticios que dejaba la pausa que hacía el informante de la Comisión. Así, el delegado Ondarts, de la filial de 6 de septiembre (actual Morón), aunque apremiado por la campanilla que lo llamaba al orden, y ya amonestado por la Presidencia de la Comisión, no dudaba en interrumpir con cortas palabras (“¡Eso es dejar hacer!”, “¡Solicitan, desean!”) el discurso

de Américo Ghioldi, informante oficial de la Comisión de “La democracia en la República Argentina”. Con estas pequeñas rupturas del guión previsto, Ondarts trataba de introducir, en la previsible teatralidad del informe de Comisión, un disenso acerca de una declaración que, pidiendo “el adcentamiento de los partidos políticos”, era juzgada por el delegado como particularmente tibia y vaga.

Con dudas, con interrupciones, con actos fallidos e incluso con muecas y gestos que la descripción periodística no nos permite ver, se *decoraba* por parte de los delegados, la presentación de teatralidad política propuesta por la Dirección Ejecutiva. Pese a ello, esta transformación en el decorado no era nimia, sino que apuntaba a reflexionar, más o menos tibiamente, acerca del profundo sustrato ideológico-político que informaba a la agrupación, señalando las posibles grietas y disensos existentes que permitieran remodelar una imagen monolítica de la agrupación, creada a través de lo ya dicho y de lo ya conmemorado.

El Cabildo Abierto de Acción Argentina puede ser visto así *como performance*, en tanto que fomentó cierta reflexividad, no sólo en cada uno de los miembros que participaron redefiniendo el lugar que cada uno tenía en la agrupación, sino también reconfigurando la propia imagen que la agrupación, como grupo político, tenía de sí misma, de cara a aliados, indiferentes y enemigos.



²² El Archivo General de la Nación Argentina posee una interesantísima colección de fotos de actos y otro tipo de reuniones de Acción Argentina tomadas por el fotógrafo de la revista de la agrupación (*¡Alerta!*) en la cual puede notarse el aspecto de *seriedad* constante que buscaba reflejar la agrupación. Sólo en ciertas ocasiones –como la reunión de los jóvenes para pegar afiches de propaganda– se rompía con el clima antes mencionado.

Conclusión

A partir de las dos aplicaciones precedentes del concepto de performance hemos intentado dar cuenta de la capacidad del mismo para iluminar aspectos y matices sumamente significativos de los fenómenos analizados, a los que no se hubiera podido acceder con facilidad con una mera interpretación formal de los discursos y las prácticas. El enfoque muestra una especial eficacia al poner en relieve ciertas contingencias y desvíos que los *guiones* de los eventos analizados no prevén, pero que muchas veces constituyen vehículos y señales de una reinterpretación reflexiva por parte de los actores, operada tanto sobre esos *guiones* como sobre sus propias prácticas sociales. En este sentido, creemos que ha quedado en evidencia la capacidad del concepto para superar las rigideces interpretativas que ciertas prácticas excesivamente celosas de la especificidad disciplinaria suelen acarrear.

Al observar los diferentes tipos de participación de los actores involucrados nos vemos obligados a reconsiderar ciertas visiones preestablecidas acerca de la existencia de divisiones tajantes entre dos planos de la participación social, que suelen ser presentados como escindidos y que a través de sus apariciones en diversas duplas antagónicas (representantes-representados, compositor-intérprete, tradición-innovación, movilizadores-movilizados, actores-espectadores, obra-interpretación, artistas-público, etcétera), han modelado maneras de entender la construcción del fenómeno social, acentuando la preeminencia de uno de los polos de esta oposición. Estas visiones en el plano de lo político han estado más atentas a trajar conceptos como el de *manipulación*, o su par contrario, *espontaneidad*, que a considerar las posibles interacciones en la construcción de los modelos de representatividad.

No es difícil hallar en lo musical ecos de esta oposición en distintos niveles, como por ejemplo en la tensión entre la fidelidad a la obra o a las intenciones del compositor, y la capacidad expresiva del intérprete. En otro nivel, y en relación con la música andina y con aquella de raíz folclórica en general, es posible hallar esta tensión en el conflicto que plantea cada una de las reactualizaciones de las tradiciones; además, a través de estos análisis, queda de manifiesto el hecho de que en ellas se opera necesariamente una lectura selectiva de las mismas, lo que equivale a decir que se contribuye a construirlas.

Así como el cumplimiento por parte de los delegados del reglamento del Cabildo, como mandato encauzado a instituir la esencia de la reunión política, contribuyó a poner en cuestión y a redefinir esa misma esencia, de manera similar la puesta en acto de las tradiciones

musicales se evidencia como un proceso en el cual éstas se desarticulan y rearmen en cada ocasión, en el marco del entrecruzamiento de situaciones culturales y voluntades personales que toman cuerpo a través de la performance.

Sin negar las diferencias existentes entre las desiguales capacidades de acumulación de prácticas y discursos por parte de los actores sociales, podemos afirmar, como lo hace García Canclini, que:

Por supuesto, las relaciones suelen no ser igualitarias, pero es evidente que el poder y la construcción del acontecimiento son resultado de un tejido complejo y descentrado de tradiciones reformuladas e intercambios modernos, de actores múltiples que se combinan (García Canclini, 1997: 243).

Creemos que la utilización del concepto de performance nos acerca, en ese sentido, a una comprensión de la construcción de los hechos sociales capaz de retener la complejidad de su entramado de voces.

Bibliografía

- ACCIÓN ARGENTINA
1941 *Folleto de presentación de las actividades del Primer Cabildo Abierto de Acción Argentina*, s/d.
- AUSTIN, JOHN L.
2003 *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Madrid [primera edición, 1962].
- AUZA LEÓN, ATILIANO
1996 *Historia de la música boliviana*, Los Amigos del Libro, Cochabamba.
- BAUMANN, M. P.
1982 *Music in the Andean Highlands*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín [texto que integra la edición del LP].
- BISSE, ANDRÉS
2001 "La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. II, núm. 12, pp. 85-113 [Tel Aviv].
2005 *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*, Prometeo, Buenos Aires.
- BRAVO, MARIO
1941 "El pantano en la política", en *Argentina Libre*, 30 de octubre, año 2, núm. 86, p. 1.
- COOK, NICHOLAS
2001 *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid.
- FITTE, RODOLFO Y EDUARDO F. SÁNCHEZ ZINNY
1944 *Génesis de un pensamiento democrático*, s/e, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
1997 *Culturas híbridas*, Grijalbo, México.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
1996 "Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance", en *Revista Musical Chilena*, año L, núm. 185, pp. 25-37.

- 1997 "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta", en *Revista Transcultural de Música*, disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans3.gonzalez.htm>
- HERMITTE, ALFREDO
1942 "Perspectivas para la historia de 'Acción Argentina'", en *La Vanguardia*, 1º de mayo, p. 11.
- LEVENE, RICARDO
1936 "Signification historique de Mariano Moreno", en *La Revue Argentine*, año 2, núm. 16, junio-julio, p. 34.
- LLAIRÓ, MONTSERRAT Y RAIMUNDO SIEPE
1999 "Acción Argentina y la Segunda Guerra Mundial, 1940-1943", en *Separata del Décimo Congreso Nacional y Regional de la Academia de Historia Argentina*, Academia Nacional de la Historia (ANH), Buenos Aires.
- MACHACA, A. R.
2004 *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*, Municipalidad de San Francisco de Tilcara, Jujuy.
- MADOERY, DIEGO
2000 "Los procedimientos de producción musical en Música Popular", en *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*, núm. 7, pp. 76-93.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL
1968 *La cabeza de Goliat*, CEAL, Buenos Aires [primera edición, 1940].
- MONELLE, RAYMOND
1992 *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, Suiza.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES
1998 "La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la Sinfonía en sol menor, K 550 de Mozart)", en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia anual de la A.A.M.*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.
- OLIVENCIA, ANA MARÍA
2001 "Cuando la esperanza reemplazó a la libertad. El caso Markama", monografía realizada para el seminario Historia Social de la Música Popular en América Latina de la Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- OLIVENCIA, ANA MARÍA Y LOYOLA, ENRIQUETA
2000 "Un músico sueco en Latinoamérica", monografía realizada para el seminario La Antropología de la Música de la Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- PIETRA, ADRIANA
2004 *Los socialistas argentinos a través de su correspondencia*, Cedinci, Buenos Aires.
- PILIA DE ASSUNÇÃO, NELDA Y AURORA RAVINA
1999 *Mayo de 1810. Entre la historia y la ficción discursivas*, Biblos, Buenos Aires.
- QUATROCCHI-WOISSON, DIANA
1995 *Los males de la memoria*, Emecé, Buenos Aires.
1999 "Francofilia y afirmación de la argentinidad: los itinerarios accidentados de la *Revue Argentine*", en Noemí Girbal-Blacha y Diana Quatrocchi-Woissón, comps., *Cuando opinar es actuar*, ANH, Buenos Aires.
- ROMERO, JOSÉ LUIS
1996 *Breve historia de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- SCHECHNER, RICHARD
2000 *Performance. Teoría & prácticas interculturales*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- TAYLOR, DIANA
2002 "Hacia una definición de performance", en línea, disponible en <http://www.casa.cult.cu/revistas/conjunto/126/diana.htm> [consultado el 23 de septiembre de 2003].
- TURNER, VICTOR
1992 *The anthropology of performance*, PAJ Publications, Nueva York.
- VALENCIA CHACÓN, AMÉRICO
1989 *El siku altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*, Casa de las Américas, La Habana.
- VAN DER LEE, PEDRO
2000 *Andean Music from Incas to Western Popular Music*, disertación doctoral, Departamento de Musicología, Göteborg University, Göteborg.

Diarios consultados

Clarín
La Gaceta de Acción Argentina
La Nación
La Prensa
La Vanguardia
Los Andes

Discografía

Markama, *Markama*, Sello Cabal, 1977.
Recopilaciones realizadas por Martín Sessa.
Simon & Garfunkel, *The sounds of silence*, Columbia, 1966.